

Resumo

O *Retrato de D. João I* é um caso típico de obra indocumentada cujo destino português, como noutros casos, tem sido marcado por uma “fortuna crítica” tímida de perspicazes cometimentos analíticos face à peça mas plena de conjecturas e palpites gratuitos principalmente em termos autorais e cronológicos. O que proponho é uma breve revisão das contradições e subjectividades metodológicas desses exercícios historiográficos e uma abordagem da pintura segundo aquilo que nela efectivamente se vê, no verso e no reverso do painel. Para além disso, contribuir ainda para um aprofundamento do conhecimento do seu processo criativo através do que nela só se vê através de exames fotográficos à radiação infravermelha. Os novos dados e argumentos creio que hipotecam a possibilidade de a obra ser tão cronologicamente recuada como geralmente se tem dito e fragilizam também a sua usual consideração como pintura executada em Portugal. ●

Abstract

The Portrait of D. João I is a typical case of an undocumented work whose Portuguese fate, like so many others, was determined by a timid “critical success” of clever analytical undertakings and yet was full of conjectures and free guesses, especially in terms of its author and date. I suggest a brief review of the contradictions and methodological subjectiveness of these historiographical exercises, as well as an approach to painting based on what is ultimately seen on the front and back of the panel. Furthermore, I propose to contribute to a better understanding of its creative process, by what is seen through photographic exams by infrared radiation. The new information and arguments, in my opinion, cast aside the possibility of the work dating so far back in time as is usually considered and the idea of it having been made in Portugal. ●

palavras-chave

RETRATO
JOÃO I
ALJUBARROTA
CÓPIA

key-words

PORTRAIT
JOÃO I
ALJUBARROTA
COPY

O RETRATO DE D. JOÃO I

REVISÃO CRÍTICA

JOSÉ ALBERTO SEABRA CARVALHO

Técnico do Museu Nacional de Arte Antiga,
conservador da colecção de Pintura.



FIG.1 *RETRATO DE D. JOÃO I*, 41 X 32 CM, MNAA, INV. 2006 PINT. © IMC/DDF. FOTOGRAFIA DE JOSÉ PESSOA.

Iconograficamente valioso, o *Retrato de D. João I* (Fig.1), só “descoberto” em 1877 por Joaquim de Vasconcelos num Museu de Viena e só incorporado na colecção do Museu Nacional de Arte Antiga em 1952, subsiste como um grande ponto de interrogação no quadro de problematização da pintura portuguesa do século XV,

já de si fustigado pelo costume historiográfico local de que quanto menos se sabe mais se especula... O radical desconhecimento de informação histórica sobre a origem e percurso antigo da obra (o Kunsthistorischen Museum Wien nada sabia, ou nada disse, acerca do seu percurso anterior), conjugado com o rarefeito conjunto de dados que possuímos acerca da prática da pintura no longo reinado do Mestre de Avis (1385-1433), não a têm porém eximido a uma “fortuna crítica” de considerável extensão, demasiado assertiva e lamentavelmente delirante em múltiplos aspectos – ou melhor, e para ser mais exacto, em dois aspectos mais recorrentes: quem foi o autor da pintura e que datação é que se lhe deve atribuir.

Confesso desde já, modestamente, não ter resposta cabal e esclarecedora para as duas questões. João Couto, museólogo prudente e sabedor, também a não tinha quando recebeu a peça no MNAA há já meio século, não deixando no entanto de frisar que não concordava com o seu antecessor, José de Figueiredo, numa atribuição do retrato a António Florentim (um dos dois documentados pintores italianos que estiveram ao serviço de D. João I). E que, acrescentava ele, se a pintura reflectia “algumas relações de parentesco com correntes picturais estrangeiras”, seria talvez para a “*franco-f amenga*” que se deveria dirigir a atenção dos estudiosos¹. Estes geralmente não seguiram a sugestão do antigo director do MNAA, antes se ocupando em palpites sobre qual dos mestres escassamente referenciados em torno do fundador da dinastia de Avis teria sido o autor do retrato, partindo geralmente do princípio de que este fora executado do natural, ou logo depois da morte do retratado, e em Portugal. Uns seguiram o partido do Florentim; outros do régio pintor Jácome, que já estava activo em Santarém por 1390² e fora colocado por Francisco de Holanda entre a plêiade das “águias” da pintura (como calhou a Nuno Gonçalves); outros ainda preferiram uma execução mais “nacional”, entregando a atribuição ao pintor Gonçalo Anes³; um outro historiador, por fim, creditando-o a um mestre de prosaico apelido chamado Diogo Gomes da Rosa, unicamente nomeado num discutido e anónimo documento dito “Do Rio de Janeiro”⁴. É esta última a tese mais curiosamente intrincada, pois que Diogo da Rosa seria afinal, por certas pretensas evoluções linguísticas, não outro senão o próprio... Jácome! – um mestre que deveria ser lombardo, isto é, uma espécie de italiano especial, dito mais permeável a influências pictóricas “*franco-f amengas*” (assim se integrando a sugestão de João Couto...). Em suma: a obra configurar-se-ia ao estilo “*nórdico-francês*”, de mão lombarda e executada em Portugal. Onde que, numa muito popular História da Arte em Portugal, editada nos anos 80, Mestre Jácome surja já aí classificado como um pintor “*ecléctico*”⁵ – classificação deveras extraordinária para um mestre de quem se não conhece, positivamente, obra alguma!

Quanto ao problema da datação, creio que metodologicamente as abordagens não se apresentam mais perspicazes. Ora se adoptou o ingénuo processo do cálculo de idade do retratado fazendo coincidir a execução da obra com tal estimativa, ora se seguiu a hipótese de se tratar de um retrato póstumo conforme à inscrição latina que a moldura do painel apresenta referindo a condição defunta do rei (*Haec est vera digne ac venerabilis memorie Domini Joannis defuncti quond(am) Portugalie no-*

1. João COUTO – “O retrato de D. João I no Museu Nacional de Arte Antiga”, *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. II, fasc.4, Lisboa, 1953, pp. 3-6.

2. Para a actividade documentada de Mestre Jácome ver o recente artigo de Luís U. AFONSO – “Uma nota sobre Mestre Jácome, pintor régio de D. João I”, *Artis*, nº5, Lisboa, 2006, pp. 471-480.

3. É esta a original posição de Maria Julieta RUIVAL – “O ‘Retrato de Senhora’ do Museu Metropolitano de Nova York e as suas relações com o ‘Retrato de D. João I’ do Museu Nacional de Arte Antiga”, *Belas Artes*, 2ª série, nº 27, Lisboa, 1972, pp. 103-109. Cf. também na mesma publicação o artigo de Jorge SEGURADO – “O Retrato de D. João I existente no Museu Nacional de Arte Antiga”, pp. 5-14.

4. Cf. Dagoberto L. MARKL – “Mestre Jácome, pintor italiano, e o retrato de D. João I do Museu Nacional de Arte Antiga”, *Poetas & Trovadores*, Lisboa, 1983, pp. 3-4.

5. *História da Arte em Portugal*, vol. 6 (Dir. Dagoberto Markl), Edições Alpha, Lisboa, 1986 p. 140.

6. Agradeço a observação ao parecer técnico de Miguel Garcia.

7. Cf. Saúl António GOMES – “A memória da Batalha Real de 1385”, *Tempos e História, Coleção de Autores, Comemoração dos 500 anos do Concelho e da Vila da Batalha*, Leiria, CML e Magno Edições, 2000, pp. 37-75. Agradeço a Maria Antónia Amaral a indicação deste artigo.

bilissimi et illustrissimi regis ymago quippe qui dū viveret de juberot victoria potitus est potentissima). A tradução da frase, num certo passo, não é porém unívoca. Lá estará dito, traduzindo, que “*Esta é a vera imagem do defunto Dom João de digna e venerável memória outrora mui nobre e mui ilustre rei de Portugal que em sua vida obteve a muito poderosa vitória de Aljubarrota*”; noutra versão, adoptada em certas abordagens da obra, a palavra “*outrora*” é substituída por “*até há pouco*”. A coisa faz a sua diferença, já que conduziu, neste último caso, a considerar o painel do reinado de D. Duarte (1433-1438)...

Constituída, como o painel, por madeira de carvalho, a moldura pode bem ser contemporânea da pintura, revelando uma execução de muito boa qualidade, quer na perfeição dos encaixes, quer por apresentar arestas internas traseiras chanfradas⁶. Porém, se a moldura pode ser original, a inscrição que corre ao longo de dois dos seus lados pode não partilhar esse estatuto. E não por razões de análise material, tecnológica ou de anacronismos de grafia, mas antes por uma invulgar opção pouco “artística”... Longa e descritiva, a inscrição latina da obra não é, com efeito, um elemento integrado na composição da pintura, um elemento organicamente equilibrado relativamente à imagem do retratado, como sucede em múltiplos retratos flamengos do século XV. Nestes casos (de Van Eyck a Memling), as inscrições originais pintadas nas molduras criam muitas vezes efeitos de *trompe l’oeil* e de mimesis epigráfica, são exercícios de realismo pictural bem calculados, dispondo-se sempre ou ao centro dos lados horizontais da moldura (em baixo, ou em cima), ou percorrendo a totalidade da moldura, adoptando uma centralidade clara e participando nas componentes de simetria da composição, conferindo à moldura um estatuto de campo de representação. Não é, de modo algum, o que se verifica no *Retrato de D. João I*. Aqui, a inscrição que identifica a personagem e faz o seu panegírico assume um carácter de “tabela” descritiva que desatende a estrutura compositiva da própria imagem, parecendo, na verdade, um acrescento à obra.

Por outro lado, a nomeação, aí, da batalha de 14 de Agosto de 1385 como *juberot victoria* (“vitória de Aljubarrota”) é claro indício de que o teor da inscrição é bem mais tardio que tais acontecimentos e que a sua fonte não foi certamente portuguesa. De facto, como exemplarmente demonstrou Saúl António Gomes⁷, o célebre embate entre castelhanos e portugueses foi sempre designado entre nós, desde a documentação das chancelarias às crónicas régias, desde o reinado do mestre de Avis até ao século XVII, como “Batalha Real” ou, simplesmente, a “Batalha”. As fontes espanholas também aludem à derrota militar sem mencionarem qualquer topónimo. Gomes atribui a génese da designação “Batalha de Aljubarrota” ao cronista francês Jean Froissart, que nas suas *Crónicas* se refere por vezes à “*ville de Juberot*” como local do confronto, demonstrando porém um conhecimento muito indirecto do assunto e carregando a descrição do acontecimento com muitos erros e inexactidões históricas e geográficas – depois ampliadas, por repetição, na produção historiográfica europeia. O baptismo da Batalha como “de juberot” ocorre assim fora das fronteiras portuguesas, em círculos exteriores e distantes — “*Exteriores à micro-história do local e exteriores (...) às próprias realza e aristocracias cortesãs portuguesas, quer*



FIG.2 FIGURA HERÁLDICA PINTADA NO REVERSO DO *RETRATO DE D. JOÃO I*. © MNAA.
FOTOGRAFIA DE TERESA VIANA E SUSANA CAMPOS.

de gerações que participaram corporalmente no evento, quer de algumas outras que lhe sucederam no decurso do século imediatamente seguinte”⁸. Incorporando a fórmula *froissartiana*, a génese da inscrição no retrato do MNAA assume também essa condição exterior e distante. Distante, provavelmente, também no tempo: a primeira edição das *Crônicas* de Froissart só ocorre c. de 1498, em Paris. Para recuar dessa data, o desconhecido mentor da inscrição teria de conhecer alguma das versões manuscritas que circularam durante o século XV.

No centro do reverso do painel há também uma figuração interessante e que, dada a sua natureza heráldica, estranho nunca ter visto assinalada. Trata-se de um escudo de Portugal, pintado em proporções e cores fiéis à norma, e encimado por coroa real (Fig.2). Apresenta os escudetes laterais deitados e inclui na bordadura as quatro pontas da cruz flordelizada de Avis, por aqui se podendo qualificar como “espelho” heráldico da personagem representada na frente do painel. Mostra, todavia, uma disposição invulgar dos cinco besantes de cada escudete, que em vez de dispostos em aspa se distribuem em cruz grega, e uma forte incorrecção, inverosímil em âmbito português de realização, na forma e distribuição dos castelos, quais “peões de xadrez” surgindo deitados na parte horizontal da bordadura. Se o primeiro aspecto

8. GOMES, ob. cit., p. 73.

9. Muito agradeço a Susana Campos e Teresa Viana, técnicas de conservação e restauro do MNAA, a realização destas imagens.

não é absolutamente singular (os besantes no escudo do Anjo Custódio da Charola de Tomar, de c. 1510-1514, também adoptam a rara disposição crucífera), já o segundo configura uma incapacidade de entendimento “gráfico” da forma, uma interpretação distante e deformada do reportório canónico da heráldica portuguesa, um tanto à imagem do que sucede nas iluminuras de Jean de Wavrin, na *Crônica de Inglaterra*, reportadas a acontecimentos do reinado de D. João I, ou, para dar um exemplo actual, na bizarra interpretação dos castelos do escudo português, como uma espécie de pagodes, pelas fábricas chinesas de bandeiras durante o Euro 2004. Deste modo, creio poder concluir que, tal como a inscrição na moldura, o escudo real pintado no reverso do retrato deverá ser uma marca não só adicionada à obra como também de feitura “exterior”, estranha ao conhecimento corrente, dentro das fronteiras portuguesas, dos preceitos e costumes heráldicos aqui adoptados. Ambos funcionam como signos de mera identificação do retratado, não como elementos de “representação” do monarca, antes como “legendagem” da iconografia da peça.

Se pode ter coisas “a mais”, a pintura também não está isenta de poder ter coisas “a menos”... A pose do retratado, em busto, a três quartos, de mãos postas em atitude religiosa de veneração, o olhar direccionado para o lado esquerdo do observador, orientam para esse lado, vazio, o potencial fulcro comunicativo do próprio modelo. Na verdade, se as tipologias do retrato de devoção quatrocentista aqui fossem aplicadas como critério, forçoso era então concluir-se que esta figuração do monarca português não seria, originalmente, uma obra isolada, devendo tratar-se do painel direito de um díptico onde, à esquerda, figuraria um imagem da divindade – uma representação de Cristo ou da Virgem Maria, como era de uso. Não me arrisco contudo, além desta alusão de possibilidade, por caminhos do que agora pitorescamente se chama de “cripto-história”. A peça não apresenta, na sua estrutura material, indícios dessa possibilidade – não há vestígios de dobradiças na moldura (os dípticos eram portáteis e um painel fechava sobre o outro) – e a taxonomia dos dípticos de devoção não é uma ciência exacta estabelecida por Panofsky... A sua tipologia corrente é conhecida, mas o pragmatismo formal e compositivo da produção pictórica nos séculos XV e XVI, em função das modas e dos mercados, é também proverbial.

Porém, será ainda na dimensão material da obra que podemos recolher novos dados para a exploração interpretativa do seu processo criativo. Pela primeira vez, a pintura foi analisada através de uma série de fotografias de infravermelho⁹, dispositivo que geralmente permite observar, com mais ou menos nitidez, o desenho subjacente à(s) camada(s) cromática(s) e que foi executado sobre a preparação aplicada ao suporte para regularização da respectiva superfície. O tipo de desenho que tal exame veio desvendar é exclusivamente do género “*poncif*”, isto é, constituído por uma série de pontos dispostos segundo uma orientação linear que define o contorno de uma forma. Esse desenho é obtido pela aplicação de um desenho autónomo ou molde perfurado e ao qual se aplica um pigmento em pó quando disposto sobre a preparação. Trata-se de um antiquíssimo processo de copiar um motivo figurativo para outro suporte através de um desenho picotado. No *Retrato de D. João I*, esse processo é amplamente identificável em todos os pormenores essenciais constitutivos da fisio-



FIG.3-7 PORMENORES DO *RETRATO DE D. JOÃO I* EM FOTOGRAFIA DE INFRAVERMELHO. © MNAA.
FOTOGRAFIA DE TERESA VIANA E SUSANA CAMPOS.

nomia do personagem (desenho dos olhos, da orelha, do nariz, da boca, de grande parte do contorno do rosto), bem como na definição da forma e contorno dos dedos das suas mãos postas (Figs. 3 à 7). Para além disso, não há vestígios de outro tipo de desenho, mais espontâneo ou “à mão levantada”, usual para definir volumes ou valores de luz e sombra na composição e orientadores do processo criativo na fase de execução pictural.

10. Cf. Luís KEIL – “Os retratos de personagens portuguesas da colecção do Arquiduque Fernando do Tirol”, *Belas Artes*, XV, Lisboa, 1946, pp. 18-22.

11. Henrique de Campos Ferreira LIMA – “Dois retratos de D. João 1º em Viena d’Austria. Breves notas iconográficas”, *Arqueologia e História*, vol. I, Lisboa, 1922, pp. 183-188.

Esta nova evidência significa que o retrato foi executado a partir de um modelo exterior, que a sua criação resulta de um processo de cópia do essencial da composição, da sua componente, por assim dizer, mais especificamente individualizada – a imagem do retratado. E indicia a forte probabilidade de esta pintura não ser uma composição original, de que se trata afinal de uma cópia. Essa circunstância vem naturalmente questionar e fragilizar, radicalmente, a ideia de poder tratar-se de um retrato do “natural” e coloca agora novas interrogações quanto à cronologia provável da obra (possivelmente bem mais tardia do que se tem dito).

É conhecida uma outra versão deste retrato em Viena de Áustria, divulgada por Ferreira Lima em 1922 (Fig.8). Foi executada sobre papel ou pergaminho, tem dimensões mais reduzidas (13,5 x 10,5 cm) e pertencia, como parece ter também sucedido ao painel do MNAA, à colecção de Ambrás do arquiduque Fernando do Tirol. Esse pequeno retrato de D. João I integrava uma galeria de idênticas representações de vultos ilustres das casas europeias aparentados com os Habsburgo, e nela se incluíam outros protagonistas da história de Portugal entre os séculos XV e XVI¹⁰. Diz Ferreira Lima acerca dos dois retratos joaninos: “A tradição de Vienna dá-os ambos como copiados no século XVI, de um original que, nesse tempo [de Maria de Borgonha] existiu no mosteiro da Batalha”¹¹. A asserção é demasiado vaga e não merece, como





FIG.8 *RETRATO DE D. JOÃO I*, 2ª METADE DO SÉCULO XVI (1575?), 13,5 X 10,5 CM, MUSEU HISTÓRICO DE VIENA DE ÁUSTRIA. © ARQUIVO DO MNAA

nunca mereceu, especial crédito. Mas não deixa de ser intrigante, à luz dos novos dados, a menção ao painel de Lisboa como uma cópia do século XVI – a contr corrente do que sempre foi a tendência historiográfica dominante de atribuir à obra uma datação recuada à primeira metade do século XV. O próprio estilo de execução, esquemático na rigidez da figuração e muito pobre de subtilezas pictóricas quanto ao modelado e à luz, creio que deve ter induzido a tal cronologia recuada, à consideração da obra como um “primitivo” dos mais antigos do património português.

12. Comentário da ficha da peça no catálogo da XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura, Conselho da Europa, Lisboa, 1983, Núcleo da Casa dos Bicos.

Não se levou em conta que tais características podiam, em vez disso, indiciá-la como uma cópia algo mais tardia, onde outros supostos elementos de cronologia – a inscrição na moldura, o escudo no reverso, glosando as armas portuguesas ainda antes da sua reforma por D. João II – não são, como já acima ficou explicado, parâmetros validamente operativos nesse domínio.

Recordo muitas vezes, quando tenho de me pronunciar sobre este obscuro *Retrato de D. João I*, o breve comentário de Vítor Pavão dos Santos acerca do essencial da representação: “A expressão do monarca é mais de apatia que de concentração”¹². Sempre estive de acordo com esta incisiva observação, mas é agora, no desenho de decalque que quase irredutivelmente qualifica a pintura como uma cópia, que percebo melhor as razões da desinteressante apatia devota deste mestre de Avis. ●